

《戏剧理论与分析》（八）

周靖波

—

第四章

语言交流

4. 1. 戏剧语言与日常语言

4. 1. 1. 两个层次的重叠

戏剧语言 1 与日常生活中的普通语言的共同之处在于它们都受到对话者身处的当下语境或情境的限制。这就使它们与那些不同程度地排除了具体情境的抽象的叙述和展示话语相区别。但是，比起日常对话中的语言来，戏剧语言“在语义上更加复杂”，因为戏剧语言向来就包含

……另一个因素：观众。这就是说，对话的每一方都会多出一个参与者，他虽然不说话，却很重要，因为戏剧对话中的每一件事情都是对他说的，目的是要影响他的意识。2

戏剧语言的语义复杂性不仅仅是由于面向接受者而产生的，同时也是由于面向发送者而导致的结果。另外，它还是内外交流系统相互重叠的结果：戏剧语言不只有两个发送者，它还有两个表达主体：一个是由戏剧角色所体现的虚构表达主体，另一个是真正的表达主体即作者。现在有一种常见的行为，它们轻率地将两个表现主体相混淆，进而将戏剧人物所说的话等同于作者表达自己看法的睿智语言；与此相关的是不少作者将人物都变成了表达他们自己意见和观点的‘喉舌’，甚至在许多戏剧论文中都有这种倾向；这就更加证明将两个表达主体加以区分是必要的，这是最基本的区分。当然，角色意向在多大程度上能够制约作者的意向，或者作者的意向在多大程度上能制约角色的意向，各种情况都是大不一样的。奥斯卡·王尔德的喜剧中展示的风趣往往会将观众的注意力吸引到作者的风趣上，而自然主义的戏剧——如易卜生——则尽力建构一种纯粹的人物指向，而取消一切与作者有关的蛛丝马迹。（见下，

4. 4. 1. 和 2. ）。

4. 1. 2. 差异的范围

戏剧语言作为具有审美功能的语言，它又与日常语言有所偏离。它的偏离特征表现在破坏语言基本的编码标准（如采用创新的词形或采用古语），或引用其它的结构特征（如修辞的风格化或押韵）。所以，法国古典主义悲剧的语言就和日常语言大不相同——不仅仅是因为它的语言有韵律；T. S. 艾略特和克里斯托弗·弗莱的现代散文剧同样也于日常生活语言有很大距离。然而同时，这种距离也可以缩小到两者相吻合的地步——如自然主义戏剧、当代“激进现实主义”戏剧^{1[1]}、莱纳·韦尔纳·法斯宾德和弗朗茨·克萨威尔·克罗茨所代表的德国新自然主义戏剧等等。但是，纵使剧作家可以尽可能地接近于忠实再现日常语言，偏离总是不可避免的——只要在再现过程中剧作能够清晰地展示日常语言的独特的风格特征，就很令人满意了。在克罗茨的戏剧里，不规范的省略自身既是形成日常语言风格的技巧，同时也是用来表示角色使用语言上的缺陷是和他有限的思维能力密切相关的：

玛丽：如果你再拉扯流言蜚语，一切就都完了。

卡尔：没有什么会完了。

玛丽：因为你有我所以你利用我。你不再喜欢而又找不到其它的人，所以拿我撒气。

卡尔：你真把我烦死了。

玛丽：你当我不知道？你当我是傻子？

卡尔：要是你知道你在这副德行，就不这么说了。

玛丽：没镜子啊？

卡尔：去给你拿一个。

玛丽：没钱。

卡尔：那我给你买一个。³

除了这种历史纵向上和形态横向上的明显差异外，戏剧语言与日常语言的不同还有第二个方面，这是与戏剧语言的既定习惯相关的。如果说偏离的第一

^{1[1]} Kitchen-sink，英国 1950 年代后期产生的一派戏剧和绘画，着重描写工人家庭生活的灰暗面。

个方面可以定义为戏剧语言与日常语言的共时并列，第二个方面则可定义为控制着舞台语言的各种手段的历时排列。我们可以再借用上面的例子解释一下。弗莱的诗剧复活了伊丽莎白时代诗剧的诗歌点缀，并尝试将现代诗歌的风格化实践引入戏剧，它代表着有意识地彻底告别了萧伯纳和高尔斯华绥的早期问题剧以及诺埃尔·考沃德^①与泰伦斯·拉提冈等人的西区喜剧中的激烈辩论和机智的散文体。Kroetz 的戏剧语言追随的是 Marieluise Fleisser 和 Odon von Horvath 的反理想主义传统，他的戏剧语言直接与戏剧语言中的标准模式和精致代码背道而驰，因为后者是以统治阶级的代码为主臬的。因此，戏剧话语总是处于至少两种偏离维度所形成的张力之间，也就是说，与日常语言的差异越小，与戏剧性语言的既定惯例的差异就越大；反之亦然。

4. 2. 戏剧语言的多功能性

4. 2. 1. 多功能性

戏剧语言通常也能同时在内交流层承担多项功能——尽管其中的某一项功能也许起着制约其它功能的主导作用。⁴我们可以从前面提到的《米奇的血》中的那段对话中摘取一句来解释这一点：

卡尔：要是你知道你在这副德行，就不这么说了。

此处最引人注目之处是指向对话伙伴的召唤功能：卡尔想影响玛丽；他希望她重新考虑并修正与他的关系。但同时这句话还具有表达功能：卡尔的特点就反映在他对语言的使用上；他的语言显示了他的性格。事实上，这一意味深长的自我刻画在某种程度上是故意的（他希望表现得比对话伙伴高出一筹，实际上用不着去理解令人乏味的玛丽），在另一种程度上是无意的和随便的（他所使用的语言表明他属于社会底层，并且智力平平、性情粗野）。最后，这句话也有指涉功能：卡尔展现了他对自己与玛丽关系的看法，并且将玛丽说成是个缺乏魅力的女人。⁵

不幸的是，第一段中所讨论的三种功能并不能充分显示语言的复杂性。为了得到一种供我们分析的更精密的框架，还应重温我们在分析发生于外交流系统中的各种关系时所引进并加以应用的罗曼·雅各布逊的语言交流模式（见

^① 诺埃尔·考沃德 (Noel Coward, 1899-1973), 英国当代喜剧作家。

上，2. 4. 2. ）。在他的交流模式中，每一因素——说话人、受话人、内容、言语、渠道与代码——都对应着一种交流功能。表现某人自身相对于客体的方位的表情功能和表现功能与说话者相关，用来发挥影响的呼吁功能则与受话者联系在一起；表现一个话语对象的指称功能与话语内容相关，而回指向特定本体和代码结构的诗学功能又与语篇相关——有如一个语言的超符号。创造并维持交流内容的寒暄功能与渠道相关，最后，元语言功能通常聚焦于代码，使得观众意识到他是与代码自身相连的。

一旦我们将这些范畴具体应用于戏剧语言的分析，它们就会显得愈加清晰而明确。同时还要记住，这些功能在内外交流系统两方面都起作用。内交流系统中各种功能的分层结构以及每句话之间的相互关系，并不同于外交流系统中的同样一句话。重要的功能差异事实上确实存在。例如在麦克白给他妻子的信里（第一幕第五场），指称功能在内交流系统中占据主导地位，因为麦克白最关注的就是将女巫的预言及国王的即将莅临的消息告知妻子。因为观众们对此早已明了，所以他们最关心的是麦克白夫人作为受话者的呼吁功能，他们最感兴趣的是要看她如何接到这一消息以及如何做出反应。

4. 2. 2. 指涉功能

在展示性陈述（见上，3. 7. 2. ），传信人报告（见上，3. 6. 2. 3. ）和 *teichoscopy* 等戏剧报告的惯用形式中，指称功能明显占着不容置疑的主导地位。情节中的这些因素是通过纯粹的语言叙述形式表现出来的，由于经济上和技术上的原因，它们无法直接展示在舞台上。

如果这类叙述性报告只是在外交流系统中被赋予指称功能，那是因为在内交流系统受话者的实际意识水平的表面上看，它所承载的信息是多余的，其结果必然导致叙事交流结构的出现。即使报告人物不步出自己的角色之外，不直接而明确地针对观众发话，接受者仍会将自己视为主要的受话者，因为这是的内交流系统中报告者所承担的指称功能缺失。

古典主义戏剧和自然主义戏剧都避免这类叙事倾向。在这些剧作中，话语报告的指称功能都非冗余信息。我们可以援引席勒的《华伦斯坦之死》中由瑞典上尉有关麦克斯·匹克拉米尼的英雄赴死的陈述为例加以说明：

我们是全没期待着有甚袭击，我们在诺奕斯它达附近的宿营是没有什么防备，在傍晚时分由森林方面涌起了一股尘云，我们的前卫飞奔进营来叫道：到了敌军。我们连赶快上马的时候都没有，拔彭海牟军已经飞速地踏破了鹿角，飞过了营地周围的壕坑，简直如疾风迅雷般的一群。然而这群骑队未免有勇而无谋，没想到步兵还远步在后尘，就只有拔彭海牟军勇敢地在勇敢的领导者后面紧跟。……从前方，从左右，我们尽所有的骑兵来夹攻他们，把他们逼回到壕坑，在那儿迅速地整饰着的步兵队便以枪鏢来刺击他们，他们退也不能退，进也不能进，逼到了极其狭隘的死境。在那时莱茵伯向那领导者叫道，趁着恰好的机会赶快投诚。然而上校皮柯乐米尼——我们是由他的盔缨和长发得以知道，因为跑得太快头发已经打散了——他向壕坑目瞬，于是他承头便纵跃他的宝马，全体的部下都跟着他——但是——已经没有办法！他的马中了道权，猛烈地人立了起来，把背上的骑者远远抛下，在他的身上踏过的是不能控勒了的骏马。……全队的人看见了指挥者落马，狂愤的绝望便来捉着了他们。再没有一个人想到自己的死活，就像一群猛虎东突西奔，这便激起了我们的顽强的抵抗，终把他们屠杀到片甲不存。^{2[2]}

处于内交流系统中的受话人赛克拉和观众都已经在第四幕第五场知道了麦克斯在对瑞典的战争中阵亡，但他们都不清楚麦克斯阵亡的具体情形。相关情形他们从送信人的报告中才第一次得知。那么在这种情况下，指称功能的主导地位就得到了保证，因为送信人只在这一特定场景中出现，他无须要求自己作为一个戏剧角色去激发讲述兴趣。他甚至不把自己当作一种表现功能，这样就可以完全不用第一人称单数指示代词，而是用了一个将自己湮没于其中的集合代词“我们”，使自己始终处于背景之中，既是一个叙事媒介，又是相关行动的参与者。在他的叙述中，他并不试图去强调呼吁功能，而直接针对受话者，但同时又把自身限定在对已经发生的事件的最生动的叙述中。为了描述这些事件，讲话者使用了许多对时空的指示指涉，以保证所有的细节都适合于相关事件的语境，通过特定的诗律和句法使叙事形成一个完整的结构，以便渲染当时的事件是何等的混乱，而从过去时到历史现在时的时态变换则使得生动的叙述达到了高潮。

^{2[2]}

虽然指称功能在上校的叙述中占主导地位，但这并不是说它是唯一的成分。因为报告的纪实风格不仅是要使事件得到生动而精确地再现，同时也是要吸引内外交流系统中的听者保持注意力，并在说者与听者间维持交流上的联系。当然，这一寒暄功能在外交流系统中的重要程度要高于它在内交流系统中的重要程度，因为赛克拉作为马克斯的未婚妻，据推测会愿意倾注全部注意力关注故事的悲惨结局，而不会考虑故事的外在形式会是怎样。其实她对未婚夫悲伤的程度——上校从她第一次听见死讯时的突发昏厥就已经了解了(第四幕第五场、第九场)——也解释了这个报告的呼吁功能：上尉希望尽可能多地分担丧失亲人的痛苦，并在开始时的对话中，他就声称自己根本不愿再提起这些痛心的事。后来，他表示希望能终止自己的报告——从 3052 行到 3053 之间出现了一个简短的转换性对话——并且努力强调麦克斯的英雄行为以抚慰赛克拉。赛克拉对这个报告的表情和姿态上的反应——在 3031 行到 3042 行之后的第二文本中有明确的表示——是与这一呼吁功能相吻合的。上校颇有心计的自我保护性行为也表明他终究也是有一种表现功能的。他决不是一个无动于衷的叙事中介，其性格在他的报告风格和报告方式中得到了含蓄的表现。

最后，上校的报告还有一种诗学功能——虽然只存在于外交流系统中。话语的美学结构——音步与韵律、元音与辅音的交叉、修辞手段及上述表述与回忆技巧，等等——意味着语言超符号解除了与所描述的事物的自动关联，通过反身称的自我指称把注意力拉回到话语自身。席勒曾经希望将他剧中的这个报告和戏剧史上传统的戏剧送信人报告等同起来，希望观众将它认作一个特别错综的例子；而这种诗学功能是和席勒的这两个愿望联系在一起的。

这样，我们就会明白，即便是在指称功能占主导地位的戏剧话语中，其它功能也仍然能够存在。反之，如果我们说，指称功能不仅是报告的特征，同时也是每一个戏剧话语的特征，也自然是完全正确的。所以，在对戏剧话语的功能分析中，我们必须时刻提醒自己，戏剧话语的多功能性已经得到了广泛的公认，被定义为公理，我们的分析必须既能描述每种功能在不同的戏剧话语中占主导地位的不同方式，又能说明各种功能在同一话语中不同的等级关系。

4. 2. 3. 表现功能

话语的表现功能与说话者有关，并在话语中显得极其重要——特别是在外交流系统中——因为选择角色的谈话内容、语言行为和风格是戏剧塑造人物性

格最重要的手段，它直接决定角色能否获得艺术生命力（见下，4. 4. 2. 和 5. 4. 2. 3. ）。即便说话者的主要意图是描述事物的一种状态、说服对话伙伴去做某件事情、建立某种交流联系时，也会在外交流系统中具有表现功能。由此看来，本·琼生所强调的戏剧话语中说话者和话语之间具有密切关系，就确切无疑了：

语言最能够表现一个人：一说话我就能认出你。它展现我们内心最深处最隐秘的部分，是我们灵魂的表象。世上没有哪面镜子能象语言那样真实地反映一个人的情绪和内心。6

另一方面，作为说话者的一种意识的表现，表现功能不依附于任何固定角色上。它的最纯粹的因而也是最主要的表现形式是突如其来的惊叹，——如歌德的《铁手葛兹·冯·贝利欣根》第五幕中，弗兰茨和魏斯林根的对话：

弗兰茨：（失去常态）毒药！毒药！是你女人给的！——我！我！（跑开）

魏斯林根：玛丽亚，去追他！他绝望了。（玛丽亚下）我女人下了毒药！哎哟！哎哟！我感觉到了！痛苦和死亡！7

弗兰茨呼唤的省略中还有着重要的指称功能，即告诉他的主人他是在阿德尔海特的唆使下才去下毒药的。同时，它们的重复（即修辞学所谓 *geminatio*）也只能是回指向说话者及其极度惊恐的状况。这一点也同样适用于魏斯林根的呼喊，但这只是表达了他对事件的反应，而不表明他想要引起别的角色的注意，或是要影响别的角色。

还有一种表现功能孤立出现并占主导地位的戏剧话语形式，这就是反省式或思索式独白。我们在此不打算深入探讨独白话语及其有关问题（见下，4. 5. ），只是想提请注意：表现功能之所以占居主导地位，乃是由于说话者期望将他的自我意识作为表明自身的当下处境、肯定自己行为的正确性或作出某种决定的一种方式。下面这段麦克白的独白就具有上述特性：

我几乎已经忘记了恐惧是什么滋味。

我从前也曾听一声夜里的尖叫

就惊得发呆；听一篇吓人的故事，

浑身的毛发，仿佛根根是活的，

一下子耸立了。我已经饱尝了恐怖。

我的习惯于杀戮的思想全不受

惨象的惊动。

（第五幕第五场，第 9-15 行）

这些话语几乎不涉及麦克白意识以外的具体情景，大量的第一人称单数代词清楚地表明，在这些自我表白的话语中，麦克白不仅是话语的主体，也是话语的对象。独白式语言情境也抑制了指称功能或呼吁功能的发展。⁸

4. 2. 4. 呼吁功能

从另一方面来看，在所有功能中，唯有呼吁功能才是必须依赖对话才能产生的，其重要性因对话伙伴参与程度的增加而成比例地增加（见下，4. 5. 1. 和 4. 6. ）。说话者越想影响或改变对话伙伴的心灵，他就要对后者的异见和反对意见作出呼应，呼吁功能也就会越强。对他人施加影响或加以说服的一种特定形式就是祈使或命令，它当然承认对话伙伴的某种权威性或独立性的存在。在呼吁功能占主导地位的戏剧对话类型中，戏剧话语作为语言行动的一般性质（见上，1. 2. 5. ）会变得特别明显：祈使和命令的行动代表着话语行动；无论这种祈使是否奏效，无论命令是否得到服从，这种行动都会在实际上改变戏剧情境（见下，4. 3. ）。一旦明白了这一点，我们就不难理解，为什么在戏剧话语中，呼吁功能占主导地位是一种特别普遍的现象；也就不必惊讶，为何在戏剧史上的很长一段时期内，一方企图说服或战胜另一方的对话实际上一直是戏剧中不可或缺的组成部分。

呼吁功能占主导地位的对话常被用来作为有着极度悬念的戏剧高潮的标志，例如莱辛的《爱密丽雅·伽绿蒂》第五幕第七场中父亲奥达多与爱密丽雅的对话。爱密丽雅认为自杀是解决悲剧困境的唯一办法，并试图说服父亲把他刚才准备用来杀死冈萨古与马里耐力的匕首给她：

爱密丽雅：看在上帝的份上，不，父亲！这个世界是恶人把持的。不，父亲，给我，把匕首给我。

奥达多：孩子，这又不是个发卡，能随便给你。

爱密丽雅：其实发卡也能当匕首，没关系！

奥达多：什么？怎么能这样想？不！不！记住，对你来说，世上没有什么东西比生命更宝贵了。

爱密丽雅：清白呢？

奥达多：清白可以抵抗任何暴行。

爱密丽雅：但却无法抵抗一个引诱者，暴行！暴行！有谁不能在暴行面前挺身而出？其实暴行算什么？引诱者才是真正的暴君。父亲，我的血管中也是热血沸腾，里面有和其它女孩一样，那温暖而又新鲜的血液在汩汩流淌。我的感觉还不麻木，所以言行必果；可是，现在父亲，我连自己都无法保证清白……父亲，把它递给我吧，把匕首递给我吧！

奥达多：你知道这是什么吗？这是刀子！

爱密丽雅：就是不知道我也要。不知名的朋友才是真正的朋友，，，父亲，把它递给我，递给我！

奥达多：拿上它你又能如何——给（把它递给她）

爱密丽雅：太好了（她正要刺进自己的胸膛时，父亲一把攥住了她的手）

奥达多：呵，好险！这可不是你手抓的东西！

爱密丽雅：那么，这也行。我用发卡如果——（她伸手去抓头上的玫瑰花）你，还在这儿吗？别了！你只属于——我父亲想让我变成的那种人——的头上的东西！

奥达多：哎！我的女儿！

爱密丽雅：哎！我的父亲，要是我能知道你心里的想法该有多好！可是不能！不能！你为什么犹豫？……很久以前，我相信有这么一个父亲，他为了使女儿免除不名誉的结局，就拿起钢刀首先砍向她的手，然后刺向她的心房——从而使她重生。但是这样的伟业连同这样的父亲都已如云烟逝去。

奥达多：有的，女儿，还有这样的父亲！（刺向她）

爱密丽雅对话中的呼吁功能的主导因素是通过她两次呼吁父亲把匕首给她而表现出来的，修辞格的使用使其呼吁的力度逐步强化。不断重复的话语的指令形式——“我的女儿”，“我的父亲”等等——以及简洁的个人话语也强化了对对话伙伴的指称，也就是呼吁功能。爱密丽雅不断提出新的理由，试图改变她父亲的想法，事实上，这里没有任何一句话语——甚至话语中的任何部分——不隶属于整个的呼吁功能，无论是要求还是为达到要求而提出的各种理由。所以她说，不给她匕首并阻止不了她自杀，因此她还可以用别的凶器；比起失去贞洁来，死亡真是不足挂齿；而当面对诱惑时，她的清白竟是那样的苍白无力；不管是谁把匕首递给她，那都将是朋友的礼物；一个父亲如果在这种情况下阻止女儿赴死，无疑是在道德上玷污了自己，因为这表明他可以容忍她的不贞洁。最后，最终说服父亲的是卫吉妮娜的故事：她的父亲为了保全女儿的贞操，在她受到暴君凌辱前杀死了她。她不是孤立地列举这一串理由，而是不断地回应着对话伙伴的异见和反驳，也就是不断地引用父亲话语中包含的单词、短语和句子来说服父亲。

虽然呼吁功能在戏剧文本的内交流系统中一直被当作最重要的功能，但在外交流系统中却似乎完全不是这样。我们可以把它和展示文本或叙述文本比较一下，戏剧文本中直接指向接受者的呼吁功能总体上看来要少得多——当然，教化剧和主题剧（*drame à thèse*）除外。隐含在后两种戏剧类型当中的对观众的直接呼吁是以引进叙述评论角色或类似的喉舌人物进而建立起中介交流系统为前提的，这一点应该引起注意；它无论如何也不能被当作是戏剧文类固定不变的特征，面向观众的呼吁态度在不同历史阶段的不同类型中有着极其多样化的表现。这种多样化既包括客观主义的戏剧理论（如自然主义），也包括党派宣传的编剧手法，前者只要求把纯粹的客观事实传达给观众，不掺杂任何直接吁求，后者则毫不含糊地强调意识形态的吁求；而从文本上看，有的只是为了满足观众的娱乐要求，有的则将道德伦理问题推到了观众的面前。

4. 2. 5. 寒暄功能

与呼吁功能不同，寒暄功能与说者和听者之间的通道相关，旨在使二者发生联系并维持这种联系，它与外交流系统的关系要多一些。所谓“通道”、“联系”，并非指剧作家将信息从发送者传向接受者那种纯粹的物理联系，还指双方互相交流的心理意愿。所以，寒暄功能借助各种不同的方式出现在外交

流系统中，诸如保证获得最佳视听效果的舞台空间布置（见上，2. 2. 1.）和观众席位、标题和能够激发兴趣的广告、以观众由悬念结构而引发的对戏剧的投入程度、戏剧文本内部叙事交流系统的应用以及对一个或多个角色产生共鸣的可能性，等等。

在内层面上，寒暄功能有助于创造和强化不同角色之间的对话联系。这样，我们已经包含在呼吁功能中的一些现象也可以寒暄功能的作用。当说话者要向对话伙伴发送话语以便加强交流联系，或当他对前一句话作出反应，在这种场合下，交流关系就得到了强化。但是，当交流中断之后需要再次建立联系，或是当“保持联系”变成了对话交流中首要的或唯一关心的事情，寒暄功能就显得特别重要。最后一个特征在现代戏剧中很是常见，它们经常描写人际交往的困难日益增加，描写意欲冲破——失败了——唯我主义的孤立

（isolation）观念的企图，描写由于建立对话关系而导致的相互疏远。因此，贝克特的《等待戈多》中的两个流浪汉几乎没有表现出任何谈论各自性格的意愿，他们的对话不负载任何信息，也不能影响任何一方。他们没完没了的闲谈只有一种功能，那就是维持他们之间的联系，激起一种前提条件实际上已经取消了的交流：

（沉默）

弗拉季米尔和爱斯特拉冈（同时转过头来）：你——

弗拉季米尔：哦，对不起。

爱斯特拉冈：说吧。

弗拉季米尔：不，不，你先说。

爱斯特拉冈：不，不，你先说。

弗拉季米尔：我打断了你的话。

爱斯特拉冈：正好相反。

（他们彼此怒目相视）。

弗拉季米尔：假客气的猴儿！

爱斯特拉冈：假正经的猪！

弗拉季米尔：（恶狠狠地）把你的话说出来，我跟你说！

爱斯特拉冈：把你自己的话说出来！

（沉默。他们彼此靠拢，止步）。

弗拉季米尔：窝囊废！

爱斯特拉冈：这倒是个主意，咱们来相骂吧。10

表达功能的极端萎缩——如：个体的话语中几乎根本就不指涉任何表达主体——在此处表现为两人的话语完全相同，它们的位置完全可以相互置换，仅有的一点指称功能也被限制在说点儿什么的意向中——虽然这种意向也只不过是人人都会觉得尴尬的假充的意向；而通常在相互辱骂时会显得特别强烈的呼吁功能也取消了，因为俩人并不是真要辱骂对方。辱骂和礼貌的寒暄一样，都只不过是一种语言游戏，都是为了消磨时间。说话本身就是目的，一种纯粹的寒暄形式，它余下的唯一目的只是向角色确保有个一直存在的交流渠道。两个戏剧人物甚至没有意识到他们的对话本身就是一种失败，这就凸显了一个事实：这段对话已经被缩减到只剩下一个功能了。

4. 2. 6. 元语功能

元语功能与代码相关，而且如同寒暄功能一样，它的形式一般不易察觉。但在日常语言和戏剧对话中，一旦遇到合适的情境，元语功能就会凸现出来。也就是说，当所使用的某个语言代码明确地或隐含地发展为中心主题时，元语功能就出现了。在内戏剧层面上，如果在交流过程中某处出现了中断，这时就会产生试图将观众的注意力吸引到语言代码上的动机，也就是当代码之间——或更准确地说，对话伙伴的亚代码之间——出现了过多的差异，使得交流无法继续，这样就会促使他们用元语言词汇说着他们自己的话。这些差异通常来自社会地位和身份的制约，例如彼得·尼科尔斯的剧作《国民健康》（1970）中，无家可归的酒鬼娄奇和曾经当过教师的亚什之间有一段对话：

亚什：……我妻子不会有孩子了……

娄奇：是底下的事儿？

亚什：对不起。

娄奇：子宫的事儿，对吧？

亚什：嗯。

娄奇：是子宫有问题。

亚什：嗯，就算是吧。11

娄奇意识到他与亚什之间存在着语域（linguistic register）差异，存在着他自己的“有限的”和对话伙伴的“审慎的”代码（B. 伯恩斯坦）之间的差异，他显然是在寻找一个既可指称女性下腹部区域、又无损于高雅格调的名词，他灵机一动，找到了一个不太常用的迂回说法“底下”。亚什却觉得有关女性和女性性部位的一切即便不是令人痛苦，也是令人烦恼的。他既没有明白娄奇所指，也许更有可能是 unwilling 听明白问的是什么，回答“对不起”。为了让亚什明白，洛奇第二次使用了标准术语“子宫”，这次亚什无法回避，但他只简单回答“是”。“是”同时是一个风格化的编码符号，表示他不想再继续这个问题，不想讨论他妻子的性学解剖上令人痛苦的细节。洛奇却对亚什中断交流的明显信号并无察觉，继续谨慎地说“是子宫有问题”。亚什还是不愿接娄奇的话题，但是因为想得到娄奇的友谊，于是不再强调他们的各自代码和语域的不同，用了一句态度不明朗的评论“嗯，就算是吧”结束了二人的谈话。尽管以这种方式将注意力引向语言代码的技巧在现代戏剧中特别普遍，但并不意味着这是一种全新的方式，就如对莎士比亚戏剧对话的详细分析中表明的那样。不仅如此，为了突出元语功能，还不必将语言代码弄得过于精确。只要含蓄地暗示它的存在就足够了：或将许多对立的代码加以并列，或对某一个与普遍标准相偏离的特殊代码加以强调，这样就足以使观众在交流过程中意识到代码的存在了。12

然而，对代码的元语言指称，无论是隐含的还是明确的，并不总是必须像上面所举的例子那样，与中断了的交流相联系。相反，高度的语言技巧或对代码规则的游戏态度还可能促使元语功能占据主导地位。这一类的文字游戏或语言游戏在喜剧当中尤为多见，莎士比亚喜剧对话中大量的双关语可以证明这一点。

在外交流系统中，元语功能不仅存在于语言的主代码中，也存在于作为次代码系统的戏剧文本模式中。在这种情况下，并非对语言的指称、而是对戏剧和剧场的指称允许元语功能占据主导地位。另外，对代码的指称既可以明确亦可以隐含。最明确的指称方式是建立中介交流系统，而这正是布莱希特的叙事剧中的情况（见上，3. 6. 2.）；也可以通过角色自己的台词以间接的方式

传递给观众，莱辛的喜剧《明娜·封·巴尔赫姆》(V, ix)中的下列片断就是如此：

弗兰希斯卡：现在，夫人，不要取笑少校了。

明娜：行了吧！你不知道什么时候都可以抖个包袱吗？¹³

明娜·封·巴尔赫姆在此处使用了“结”这个隐喻，她所指就是那种认为戏剧中的阴谋必须首先蓄势然后再加以解决的传统观念。她对戏剧模式的隐喻的和间接的指称就会被观众接受并直接应用于该剧当中。到了第五幕第九场，观众就能依照古典情节剧的模式，预料到这个“结”将以“解”的方式彻底解决。

最后，在外交流系统中隐含地突出元语功能的方法包括：1) 单一文本中不同模式的对比性排列，如莎士比亚的《仲夏夜之梦》中在对话结构、人物、情节等方面极其原始的剧中剧与原本就很复杂的主文本之对比；2) 对观众熟知的戏剧规程的高度偏离。比如说，在爱德华·邦德的早期戏剧里，接受者会不断意识到，同古典剧的语言比起来，里面使用的语言已经被大大削减。再比如，对于没有接受过文学史教育而第一次接触高乃依戏剧的观众来说，那高度风格化的语言也会被当作是陌生的甚至拒人于千里之外的程式，从而将注意力转回到语言代码自身上去。

4. 2. 7. 诗学功能

诗学功能是当一条信息指称自身的时候表现出来的，这样就能将观众的注意力吸引到它的结构和各个组成部分上来。日常语言中不存在诗学功能，因为信息的发送就是自动指称着客观对象的。一般情况下，诗学功能只适用于外交流系统而不适用于角色之间的交流。认识不到这一点，就有可能在批评实践中导致严重的误解。例如，在莎士比亚的《理查二世》中，尤其是在第三幕第二场之后，中心人物说出的话大多有诗意盎然的特点，这引得许多著名的批评家如马克·范·杜伦（Mark Van Doren）¹⁴竟将理查王当作个诗人，认为他沉浸于诗意的语言中，不理朝政，以至于遭遇到被废黜的悲剧命运。但剧情中的事实却暗含着与这种解释相对立的因子，他的失败源自政治上一系列的判断错误。其实，与这种论断相反的论据已经存在于文本之中了：前两场的情节已经表明，理查王失败的原因是由一系列判断失误的政治决策造成的；直到失势已

成定局时，他的台词才显得激情充沛，诗意勃发。由于这些台词的诗学功能主要体现在外交流系统上，而非内交流系统中，所以，这中充满诗意的表现手法总体上是出于次要地位的。质言之，此处的诗句属于莎士比亚，而不属于理查王；把它当作诗来欣赏的不是舞台上理查王的对话伙伴，而是剧场里的观众。

15 理查王的台词直到第三幕才突然诗意盎然，证明他的行动是消极的，其自由是受限制的，因而莎士比亚现在开始关心起主人公心中意识的流动。此外，赋予人物语言如此葱茏的诗意，莎士比亚也是希望能够在观众中激起对主人公更多的同情。16

当然，我们还可能在此基础上推而广之。例如，诗剧中的韵律的诗意功能就只与外交流系统相关，而与内交流系统无涉，如果不是这样，那戏剧中的角色就可能会对这种“不自然的”说话方式感到惊讶了。17 当然，这并不是说诗学功能就不能影响内戏剧层次，而是说，若要诗学功能在内戏剧层面发挥作用，必须在角色话语中有明确的或隐含的指涉：所谓明确，就是指发话者或受话者认为某一句话具有特定的美学风格或诗意色彩（这在莎士比亚的《爱的徒劳》中出现过多次）；所谓隐含，就是指某一角色的语言必须与他人形成鲜明对照，风格独特，充满诗意。理查二世的台词就具有这种特征，它们音韵和谐，充满诗情画意，而他的对立面波林勃洛克的台词则枯燥乏味，拘谨刻板。因此，认定理查二世台词中的诗意功能是在外交流系统中发挥作用的，这一点大概不会错——但我们不能夸大到将理查与诗人当作同一个人（见下，

4. 4. 1. ）。

4. 3. 语言交流与行动

4. 3. 1. 语言和行动的一致

A·许伯乐（A. Hübler）把动作定义为“一种情境向另一种情境的发展意义上的过渡；这种过渡是根据所处的情境类型、从各种各样的可能性中精心挑选、而并非随意决定的”，18 如果我们同意这个定义，那么就可以看出来，这种精心设计的情境变化通常就发生在角色的说话方式中。这些说话方式包括命令、泄密、威胁、许诺、劝服某人做某事等等之类的语言行动，在某个情境中，人物一旦完成了一个改变情景的话语动作，同时也就有意地改变了角色间的相互关系。19 这种话语行为或行动性话语在戏剧文本中很是常见，它不仅能表明我们在 1. 2. 5. 中讨论过的表演语境中话语和行动的特征，也能表明

4.2.4. 中讨论过的呼吁功能的主导作用。当然，戏剧文本中还有一些非语言动作（如拥抱、刺杀或威胁性的手势等），但它们也经常与语言行动相配合，以展示动作背后所隐藏的计划、证明、表态等内心意向。

4.3.2. 语言与动作的不一致

4.3.2.1. 与动作相关的语言

由此可知，语言与行动之间的距离可近可远。完全没有距离——即完全同一的情况——只是戏剧文本中的一种特例，从质量上和数量上看都不属于常态。虽然戏剧语言总是表演语言（语言作为动作的形式——就如语言-动作理论所定义的那样），但旨在改变情境的话语和行动所具有的特征并不是遍及每一处戏剧语言的。所以，虽然说明或解释某一动作的评论也是一种语言行动，但它决不会混淆于它所评论的动作，而只是要改变当下的戏剧情境。这种评论性语言乃是戏剧文本中通常出现的一种指涉形式，或是语言与行动之间的一种对比，无论它是采取角色对自我和他人的行动的积极评论方式还是采取许书中介评论方式。在所有这些情况下，说话人总是使自己与身处其中情境拉开一定的距离，以便做出正确的反应。而在话语与行动同一的情况下，说话人是完全淹没在他企图通过语言加以改变的情境中的。

4.3.2.2. 与行动无关的语言

当语言与行动直接对立时，它们不是同一关系，而是直接指称关系。对行动的直接指称是评论性话语的特征，放弃直接指称就有可能使话语与行动间的距离逐步扩大，就有可能导致语言与行动互不相关而呈平行状态。所以，在戏剧文本——尤其是喜剧和现代戏剧——中就有一些结构上类似于交谈的段落，20又因为它们不受外界影响，为交谈而交谈，与戏剧情境保持着距离，因而这些交谈的主题内容总是不断变更的。这类的例子包括莎士比亚喜剧中仆人和小丑的插科打诨、萨缪尔·贝克特戏剧中的对话等。后者根据荒诞派的戏剧原理，认为不可能有改变戏剧情境的行动，因而先天就不承认语言与行动相关的所有观点。

4.4. 语言交流与戏剧角色

4.4.1. 语言和戏剧角色相一致上的限制

在讨论语言的表现功能的时候（见上，4.2.3.），我们注意到了语言在戏剧角色构成上的重要性。也就是说，无论是否出于自愿，无论是否有意识

地，无论是明显地还是隐含地，戏剧角色自身正是通过他的说话内容和说话方式被显现的。出了若干非语言手段外，这几乎是观众接近一个活生生的、性格鲜明的舞台形象的唯一途径。

4. 4. 1. 1. 附加在表现功能之上的诗学功能

尽管在原则上，语言与角色之间的一致性——或曰语言的角色相关性——从来没有被完全否认，但在戏剧史上对它的定义却明显过于狭窄，而事实上也不能过于宽泛。所以，在法国古典悲剧中，语言与角色相一致的观念就被外交流系统中表露的语言与风格同质的美学原则削弱了。角色们基本上都用同样的夸张的修辞和押韵的风格来说话。这种语言与风格的同质所反映的是戏剧人物社会地位上的同质，从而成功地将语言与角色联系在一起。同时，每个角色心理上的个性特征却被限于仅有的几种风格的细微差别上。总的说来，语言的同质现象主要发生在封闭的戏剧形式²¹及诗剧中，韵律的同质反映的是审美原则上的统一性。

比较之下，语言与角色之间的一致性在自然主义戏剧中得到了更加严格的实现，根据语言的差异性原则，每个角色都有自己的语言风格。在绝对的语言同质与完全的差异这两极之间，在戏剧史上的各个时期中还存在着极其多样的中间形态。其中两个最具有代表性的中间形态一是类型取向的社会语型——如仆人语言的乏味的“底层”风格和主人语言的高雅风格，二是个性化取向的个人语型。

显然，同质与差异这两极之间的变化范围是由内交流系统中的表现功能和外交流系统中的诗学功能两者之间关系的不同决定的：当语言同质现象出现时，诗学功能占主导地位；当语言差异现象出现时，表现功能占主导地位。如果要从角色的语言中推绎他的性格，不必孤立地从他的语言风格特征入手，因为这些特征并不完全是自我指称的（self-referential）。有效的方法应该是更细心地从一个角色的话语的语言学和风格学的总体面貌中减去与其他角色相同的特征——换言之，就是只需考察一个角色与其他角色的性格化的语言风格的不同之处即可。

4. 4. 1. 2. 附加在角色指称上的叙事交流结构

角色和语言关系的直接程度也取决于所选定的角色具有的思想观念（见下，5. 4. 1. 5. ）。就坚定的自然主义和心理学的角色观而言，角色的知觉

水平总是局限于貌似有理的心理和空间语境之内，因而他的的语言能力或话语水平也不不可能超越这些范围。如果剧作家坚持要实施这一方案，他就必须避免任何非由内交流系统产生的附加在语言上的美学建构，当虚构情节中出现村姑野老角色时，他得准备忍受满口柴胡的发话者的出现。通常人们所认为的但不切合实际的角色们流利的口才和话语的美学结构就被降低了水准的话语甚至完全无声所取代，被正常话语的语言学特征（如名词零散、机能障碍导致的重复、词汇缺乏、模糊、停顿等等）所取代。哈罗德·品特在他纲领性的论文《为戏剧写作》（1964）中就强调了这种最基本的模仿思想（尽管仔细分析他自己的剧本之后，会发现其中的美学结构与此处的论述相悖）：

假定人物拥有自己的力量，我的工作便是给他们强加，或者使他们接受错误的语言，我是说，不再迫使人物在他不能讲述的地方讲述、用他不能采用的方式讲述、或者讲述他不能讲述的内容。22

如果对戏剧角色及其语言的这种观念的前提是角色和语言有着直接的联系，如果可以采用心理学和意识形态征候的术语来评估语言形式和语言行为的每一个具体细节，那么，有关角色的“超心理学”观念就取消了这种直接的或没有限制的联系。因此，在放弃了易卜生的自然主义原则之后，萧伯纳在 1923 年写道：

我从来也不是你们所说的那种表现主义者或现实主义者。我总是遵循古典传统，认为舞台人物必须由作者赋予他们以自知之明和表现力……且具有不受限制的自由，在现实生活中他们会变成天才式的怪物。正是这种创造生命的力量将我（或莎士比亚）与留声机和照像机区别开来。23

如果允许戏剧角色采用不自然的语言表达方式来表现自己，那就说明剧作家所依照的是历史上的戏剧程式。这也正是萧伯纳此处固守的观念。它可以被描绘为一个发生在台词表达中的过程，在这个过程中，中介交流系统被置于剧作家用来分析和阐释人物的内系统之上。因此，这些戏剧所展示的高水平知晓及语

言上的精确性也就不应单单直接而无保留地与角色相关，因为——与附加的诗歌之类的美学结构相类似——它们也在某种程度上反映了作者的权威性干预。

4. 4. 1. 3. 角色指称之上的对情境的指称

戏剧角色的语言不仅取决于该角色的性情，也取决于它所意识到的情境和时间，这说明，话语与角色间的一致性并不是无条件的，通过人物语言去推导人物性格也不是无往而不胜的。某一角色的语言不必时刻都与其性格相一致，而是可以根据戏剧情境的和人物性向的不同而有多多种多样的变化。

通过对达尔杜弗、理查三世等戏剧人物各自不同的台词的鉴赏，我们会清楚地发现，由于戏剧情境的不同，每个人物的语言风格也是千变万化的。我们选了一个例子，它能够说明文体风格的差异并不是由角色的外部策略所造成，而是戏剧情境的直接压力的结果。下面两段引文表现了苔丝狄蒙娜的父亲勃拉班修对失去女儿的两种不同反应——第一段是在他发现女儿私奔后，第二段是在威尼斯议会前：

糟到真叫人难于相信。她走了；
我的余生叫我自己都憎厌，
只剩下辛酸了。嗯，罗德里哥，
你在那儿看见她的？（可怜的孩子！）
跟那个摩尔人在一起，你说！（谁愿意
还当父亲？）你怎么知道是她呢？

（她骗得我想都想不到！）她对你说什么？

再来些蜡烛！都起来！他们成亲了吗？（第一幕第一场，第 161-8 行）

恶贼，你把我女儿藏到哪里了？
你这样的魔鬼想不到竟把她迷住了！
我们按世间的常情常理来说，
象这样一个漂亮、美貌的姑娘，
在家里娇生惯养，不愿意出嫁，
本国有许多富家的风流公子
都受她拒绝，要不是受魔法蛊惑，

怎么回不怕招徕世人的讥笑，
背弃亲荫，投入你这样一个丑东西
漆黑的怀抱，不是贪欢，是受罪。
叫世人评评看，这不是明明白白
你用邪恶的法术把她蛊惑了，
用什么药物糟蹋她脆弱的青春，
使她迷失了心窍。我定要追究。
这是可能的，也不是想象不到的。（第一幕第二场，第 62-76 行）

第一段的发话者是个极端震怒的人，因为是在夜晚的街上，周围都是自己的仆人，所以用不着使用正式文体。在文体风格上，诗行的韵律也表露出人物的焦躁不安，素体诗的句与行的完整性屡次被打破；句子简短，各组成部分之间乃是以组合的而非逻辑的方式结合在一起；一连串的插入成分，既不期待回答也拒绝回答的追问语势表明人物情绪愈加恶化；最后，他似乎失去了理性，完全沉浸在对事态的关注中。第二段的特点则完全不同，显得风格整饬，这完全是由发话环境的不同决定的：我们所面对的是在议会前的一段演讲，修辞得体，逻辑谨严，辩驳有力。演讲人与他的演讲内容在时间上已经有了一段距离，因而能够以更加理性的态度来处理它。此时他所提的问题不再是没有答案，他将答案分作两个段落（第 64-72 行和第 73-7 行）加以论述，既条分缕析，又显得理由充分。与第一段相比，韵律更加严格，主从关系范围更加宽阔，并列短语的连续性更加紧密（第 67、72、74 和 77 行），所用的词汇更加抽象（第 65、73 和 77 行），这都反映出发话人力求通过充满理性的论辩形式以获得同情的期望。

¹ 关于正处于发展状态中的对戏剧话语研究的讨论见 A.K.Kennedy (1975) 237-43。关于戏剧对话与“自然发生的交谈”二者的对比，见 D.Burton (1980)。

-
- 2 J.Mukařovský(1977)113。亦见 R.Ingarden (1960)“戏剧中语言的功能”一章, pp.403-25—尤其是 p.406—和 J.Levy(1969)137-41。
- 3 F.X.Kroetz (1976)66-7。
- 4 关于这种多重功能的讨论见 J.L.Styan (1960)12ff。
- 5 我们对于这个问题的分析是基于 K.Bühler (1934)所提出的三重功能模式, 后来又由 R. Ingarden (1960)扩充为四重功能。
- 6 B.Honson (1925-52)VIII,625。
- 7 Goethe (1963)IV, 170。
- 8 关于这一表现功能可能具有的多重外表的更加详细地分析包含在 4.4.2.中。
- 9 G.E.Lessing(1969b)101-2。
- 10 S.Beckett (1965)75。另可参见 W.Iser(1961)。
- 11 P.Nichols(1970)68f。
- 12 关于现代戏剧中这个问题的讨论见 J.Vannier(1963)。关于莎士比亚戏剧中的元语言的讨论, 见 M.Pfister(1978/79)。
- 13 C.E.Lessing(1972)9。
- 14 M.Van Doren *Shakespeare* (New York,1939)89。
- 15 我们的意见与 P.Ure 为《理查二世》第 5 版所写的序言(London,961), lxix-lxxi 中的意见相同。
- 16 见 M.Pfister(1978)。
- 17 莎士比亚的《皆大欢喜》第四幕第一场杰奎斯有云:“要是你念起诗来, 那么我可要少陪了。”一旦这种情况出现, 幻觉就会打破, 因为人物破坏了内交流系统, 戏剧性地离间了戏剧的形式。
- 18 A. Hübler(1973)10。
- 19 S.K.Langer (1953)315:“在戏剧中, 讲话是一个动作, 是一种表达, 由于其他可见或不可见的动作的推动, 和它们一起形成了即将出现的未来。”(《情感与形式》中译本第 365 页, 刘大基、傅志强、周发祥译, 中国社会科学出版社 1986 年 8 月第 1 版)又见 S.E.Fish(1976), J.A.Porter(1979), R.Schmachtenberg(1982)和 M.Pfister(1985)。
- 20 关于对话结构的分析, 见 J.Mukařovský(1977)。
- 21 V.Klotz(1969)72。
- 22 引自 A.K.Kennedy(1975)172。
- 23 Shaw (1958)53。又见题为“The inevitable flatteries of tragedy in the ‘Preface’ to *Saint Joan*”的部分; Shaw(1970-4)IV, 72-4。